

Metamorphosen

Metamorphosen begegnen uns in der Musik in mannigfaltigen Erscheinungsformen, denn musikalische Werke sind im Laufe ihrer Geschichte einer Unzahl an Veränderungen unterworfen. Allein um als klingende Kunst wirksam zu werden bedarf es der Vermittlung von Interpreten, also verschiedenen Persönlichkeiten. Die Kompositionen selbst waren aber zusätzlich zu allen Zeiten Gegenstand zahlreicher und unterschiedlicher Modifikationen. Je bekannter, populärer, vertrauter ein Musikstück war, umso größer war die Wahrscheinlichkeit, daß es immer wieder neu, für andere Zwecke, andere Besetzungen umgestaltet beziehungsweise bearbeitet wurde. Der Terminus "Bearbeitung" steht aber in diesen Fällen nicht für einen zweiten Aufguß des Originales sondern für eine schöpferische Auseinandersetzung mit musikalischen Vorbildern, denn, wirft man einen kritischen Blick auf die Geschichte der abendländischen Musik erkennt man, daß sie für lange Zeit vornehmlich eine Geschichte der Bearbeitung darstellt. Beginnend mit der Sammlung und Kodifizierung von Chormelodien, die in weiterer Form als Basis für polyphone Satztechniken fungieren, trifft man häufig auf die Verwendung und Weiterentwicklung von vorhandenem Tonmaterial. So ist auch die Geschichte der Instrumentalmusik eine Geschichte der Bearbeitung, denn sie hat sich nicht losgelöst von der Vokalmusik entwickelt; vielmehr gab es ein ständiges Miteinander, aus dem sich einzelne instrumentalspezifische Gattungen entwickelten, denn alle frühen Quellen (z.B. das London Manuskript, Lo 29987; der Codex Faenza) dokumentieren den Stand der Improvisierkunst der Zeit und verweisen damit auf eine viel ältere, schriftlose Praxis.

Eine entscheidende Rolle für die Verwandlung von einst vokalen Werken war der Wunsch nach weiterer Verfügbarkeit der Musik; sie sollte für die jeweils vorhandenen Instrumente adaptierbar und auch in größeren Besetzungen aufführbar sein. Ein "Schlager" des 15. Jhdts. scheint das Rondeau "De tous bien plaine" von Hayne van Ghizeghem gewesen zu sein, welches zu seiner Zeit so beliebt und bekannt war, daß sich eine Vielzahl von Musikern in verschiedensten Bearbeitungen an ihm versuchten. Seine Berühmtheit dokumentiert die Tatsache, daß es in mehr als 20 Quellen aufscheint. Alexander Agricola komponierte alleine fünf gänzlich unterschiedliche Versionen. In manchen Versionen wird der dreistimmigen Satz wörtlich zitiert und die eine oder andere Stimme kontrapunktisch hinzugefügt, bei anderen lediglich der Cantus und/oder Tenor beibehalten und mit neuen Stimmen, teilweise sogar kanonisch, umgeben.

Einen weiteren Aspekt von Metamorphose in der frühen Musik findet sich in der Umwandlung des Werkes durch die Verwendung eines andern Textes, Kontrafaktur genannt:

Auf vielen Gebieten begegnen wir der Übernahme von bewährtem Kunstschaffen, da das Mittelalter den Schutz geistigen Eigentums nicht kannte. Man bediente sich bekannter, populärer Melodien und tauschte meist deren anzügliche Texte gegen religiöse aus. In keinem Bereich mittelalterlichen Kunstschaffens ist die Nachbildung in Form der Kontrafaktur so häufig anzutreffen wie in der Liedkunst. Sofern das metrisch-musikalische Schema eingehalten wurde, konnten die Texte unabhängig ihrer inhaltlichen Bedeutung ausgetauscht werden. So machte der Südtiroler Ritter,



Lebemann, Diplomat und Komponist Oswald von Wolkenstein vom Verfahren der Neutextierung besonders in seinen mehrstimmigen Kompositionen ausgiebigen Gebrauch. Wolkenstein übernahm dabei teilweise völlig tongenau die musikalische Komposition und stellte seinen literarischen Aspekt ganz in den Vordergrund, was zu einer Umformung des gesamten Verhältnisses zwischen Text und Musik führte. So versah er die Ausgangsmelodie mit einem Text, der von den Betonungen nichts mit dem Ausgangsmaterial zu tun hatte. Anders als bei den Kontrafakturen der Troubadoures und Trouvères brauchte das Publikum von Wolkensteins Lieder die Vorlage nicht zu kennen, da deren Text weder inhaltlich noch formal von Belang war und zudem die verwendete Komposition durch die Anpassung an die Erfordernisse des neuen Textes ihren Grundcharakter weitgehend geändert hatte.

Dank vieler historischer Zeugnisse weiß man über das Leben des Wolkensteiners mehr, als über seine Zeitgenossen. Als Sohn einer Adelsfamilie, verließ er bereits mit 10 Jahren seine Heimat um sich zum Ritter ausbilden zu lassen. Diese Wander- bzw. Lehrjahre waren symptomatisch für die Zeit um und vorallem nach 1400. Man trifft kaum auf künstlerische Persönlichkeiten, die während ihres Lebens nicht Italien zu Studien- und Arbeitszwecken bereist hätten. Im Gefolge verschiedener Herren bereiste Oswald 13 Jahre lang Europa, nahm an einer Pilgerreise nach Palästina teil, trat in die Dienste König Sigmunds, als dessen Gesandter er auch am Konzil von Konstanz 1414 vertreten war und heiratete 1417 Margarethe von Schwangau, der er in vielen seiner Lieder huldigte. Wegen Streitigkeiten in der Erbaufteilung warf man ihn 1421 sogar ins Gefängnis.

1445 starb er in Meran. Auf musikalischem Gebiet führte das einstimmige Lied des Mittelalters zu einem Höhepunkt, doch befaßte er sich auch mit den Liedformen der Ars Nova sowie des Trecento, die er auf seinen zahllosen Reisen kennenlernte. Circa 15 der 40 mehrstimmigen Kompositionen Oswalds konnten bisher als Kontrafakturen nachgewiesen werden. Im zweistimmigen Virelais "Der mai mit lieber zal" werden mittels lautmalersicher Silben Instrumente bzw. Vogelstimmen imitiert, wie auch im französischen Original, das aber dreistimmig ist.

Italien und Frankreich waren schon von jeher in musikalisch-künstlerischen Entwicklungen bestimmend.

Italien um 1400, vergleichbar mit einem Kaleidoskop verschiedenster Strömungen und politischer Interessen - oder - anders ausgedrückt - ein Machtkampf zwischen den Feudalstaaten Venedig, Mailand, Florenz, dem Heiligen Stuhl und Neapel, war durch ein Netz von komplexen französisch-italienischen Verbindungen, u.a. durch die Heirat von Giangaleazzo Visconti (1385-1402) mit Isabella, geprägt. Die vielen auf engstem Raum befindlichen Fürstentümer versuchten sich ständig gegenseitig auszustechen, was den Glanz der Hofhaltung und den "kulturellen Output" betraf. Die dabei frei werdenden Energien erschöpften sich nicht in sinnlosen Manierismen sondern trieben die Entwicklung eines völlig neuen Menschen- und Gesellschaftsbildes voran, das sich stark an der Antike orientierte und die nächsten zwei Jahrhunderte entscheidend prägen sollte: der Humanismus.

Giangaleazzo Visconti versuchte, die künstlerische Oberschicht an seinem Hof zu versammeln. Politisch und vorallem sprachlich gesehen war die italienischen Einigung immer nur ein Traum und nie realisierbar unter dem Machtkampf einzelner lokaler



Herrscherhäuser und dem römischen Kirchenstaat. Der Einfluß der frz. Kultur wirkte sich auch im Schaffen der Komponisten, die in diesem Zeitraum im Gebiet des heutigen Italien wirkten, aus. Daß es zu einer Verflechtung der Stile kam, zeigt sich in einem Gedicht von Prudenzani, in dem er bemerkt, daß alle Stile gleichzeitig gepflogen wurden. Francesco Landini, aufgrund seiner Blindheit "Franciscus Cecus" genannt, Bartolini da Padua, Johannes Ciconia und Magister Zacharias wurden Seite an Seite aufgeführt:

"Canzon del Cieco, a modo peruscino,
Rondel franceschi de fra Bartolino,
Strambotti de Cecilia a la reale."

An der Wende zwischen Mittelalter und Renaissance findet man das Wort "Musik" mit zwei grundverschiedenen Bedeutungen.

Die eine war die in vielen Abbildungen von Musizierenden, Dokumenten und Augenzeugenberichten implizierte Bedeutung von monophoner Musik. Das Gros der Musik des täglichen Gebrauchs bildete improvisierte oder semi-improvisierte Musik, welche meist monophon gestaltet war - "nur" von Bordunen oder Gegenstimmen begleitet. Man weiß z.B. von zwei Drehleierspielern, die am burgundischen Hofe von 1437-57 fest angestellt waren und dort in hohem Ansehen standen. Auch die in den Kirchen praktizierte Musik war einstimmig, wengleich sie ohne Instrumente ausgeführt wurde, da diese dort verboten waren, obwohl Ediktbeschlüsse von Ausnahmen zeugen. Komplizierte Mehrstimmigkeit wurde in der Regel für besondere Anlässe komponiert und nicht für den täglichen liturgischen Gebrauch.

Die zweite Bedeutung des Wortes "Musik" stand im Zusammenhang mit universellen Studien. Neben Arithmetik, Astronomie und Geometrie gehörte als viertes die Musik zum sogenannten "quadrivium". Hierbei ging es um Beziehungen zwischen den Intervallen, den mathematisch logischen Zusammenhang einer Note zur anderen. Die fundamentale Dichte der Klänge und Klanggemische stand in direktem Zusammenhang zur Komplexität des Universums.

Ein in der Kirche angestellter Musiker war nicht auf den Verkauf seiner Musik angewiesen. Gerade daher ist es bemerkenswert, daß die "Nebenprodukte", die weltlichen Lieder, so großen Zuspruch fanden. Seine Polyphonie erscheint als "Gespräch" zwischen Tenor, Cantus und Contratenor, wobei damit kein Stimmumfang, sondern verschiedene Funktionen bezeichnet werden. Der Tenor kontrolliert die harmonischen Bewegungen und bildet mit dem freieren Cantus eine kontrapunktisch perfekte Basis, geprägt von Imitation und gegenseitigen "Zurufen". Der Contratenor ist eine Füllstimme, meist zwischen den beiden anderen gelegen, oft aber den Tenor melodisch unterwandernd, der mit einer eigenen Diktion dem gesamten Gespräch Farbe und rhythmisches Leben verleiht, weist er doch oftmals unmelodische, rhythmisch komplizierten Sprünge sowie einen großen Tonumfang auf.

Einen großen Stellenwert vor allem in der instrumentalen Spielpraxis des ganzen Mittelalters, den man sowohl durch die Kunst- als auch durch die Populärmusik verfolgen kann, nimmt, wie schon anfangs erwähnt, die Improvisation ein.



Seien es einerseits freie Floskeln, die der Einleitung und Einstimmung zum folgenden Stück dienen, die sich im Laufe der Musikgeschichte verselbständigten um eigene Formen zu bilden, wie Ricercare und Präludien, bzw. Ranken, die eine zumeist gesungene Melodie umspielen, oder andererseits ausgeschriebene virtuose Variationen, die bestimmten Regeln gehorchen. Es ist dies eine Musizierweise, die vermutlich in der arabischen Musik ihre Wurzeln hatte und auf dem Weg über Spanien und Italien, insbesondere Venedig, bedingt durch den multikulturellen Kreuzfahrerhafen, nach Europa kam und dort sehr schnell aufgegriffen wurde. Dem Interpreten war damit die Möglichkeit gegeben, seinen Emotionen und dem spontanen Einfallsvermögen Gehör zu verschaffen, wobei er dabei sein ganzes technisches Können unter Beweis stellen mußte.

Aus dem Mittelalter, in etwa bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts, ist uns fast ausschließlich Vokalmusik überliefert, doch eine Vielzahl von Abbildungen und schriftlichen Belegen zeugt vom großen Anteil der Instrumentalmusik am Musikleben. In vielen Dichtungen der Troubadoures und Trouvères entdeckt man Beispiele dafür, wie der Vortragende sein Publikum mit einem im Augenblick erfundenen Tanz, einer Estampie oder einem Saltarello erfreute. Auch in Giovanni Boccaccios Novellensammlung "Il Decamerone" (1353) finden wir Hinweise auf die Musikpraxis der Zeit:

"Minuzzo aber ward zu damaliger Zeit für einen sehr feinen Sänger und Spieler gehalten ... nachdem er ihr mit liebevollen Worten zugeredet hatte, stimmte er auf seiner Fidel eine Stampita auf eine sehr süße Weise an, worauf er alsdann eine Canzone sang." (10. Tag, 7. Novelle).

Auf unzähligen Darstellungen kirchlicher und weltlicher Festlichkeiten findet man eine kleine Gruppe von Instrumentalisten, meist mit Laute, Harfe, Fidel, Flöte, Orgel, Schalmel und Perkussionsinstrumenten. Trotzdem ist es sehr schwierig definitiv zu sagen, wie diese Instrumente gespielt und eingesetzt worden sind, da die Darstellungen musizierender Engel und Menschen mehr eine Instrumentensymbolik als eine Klangrealität zeigen.

Eine praxisorientierte bzw. instrumentenspezifische Musik wurde nicht dokumentiert. Man hat ohne Zweifel die Gesangskompositionen mit Instrumenten begleitet und umspielt - wovon oben genannte äußerst unsangliche und textlose Contratenorstimmen zeugen - oder sie sogar rein instrumental ausgeführt. Jedoch die Musik, die die Instrumentalisten hervorbrachten, blieb immer ein Klang des Augenblicks, der den Gegebenheiten entsprang, nämlich den zur Verfügung stehenden Instrumenten, ihren spieltechnischen Möglichkeiten, und nicht zuletzt dem Einfallsreichtum der Ausführenden.

Als eine Besonderheit ragt aus der musikalischen Schaffensperiode zwischen 1380 und 1400 das "London Manuskript", eine der ersten Handschriften reiner Kunst- bzw. Tanzmusik aus Norditalien heraus. Neben mehreren Madrigalen, deren Sprache und Notationsart die Niederschrift um das Jahr 1390 datieren lassen, finden sich am Ende der Schrift 15 monophone Instrumentalstücke, wobei das erste mit "Istanpitta" betitelt ist. Sie bestehen aus jeweils verschiedenen Teilen (prima pars, secunda pars,...), welche sich melodisch und manchmal auch rhythmisch sehr stark voneinander unterscheiden, die immer im selben Schlußabschnitt enden, wobei es immer einen



Halbschluß ("aperto") und, nach der Wiederholung des ganzen Teiles, einen "Ganzschluß" ("chiuso") gibt. Die Wörter "Istanpitta" (lat. "stampare" = stampfen, tanzen) und "Saltarello" (dt. "Hupfer-Tanz") deuten eindeutig auf Tanzmusik hin, doch sind weder Hinweise auf die Gesellschaftsschicht, welche diese Tänze auszuführen pflegte, noch auf Tanzschritte, die Musiker oder die Instrumentierung erhalten geblieben. Die mit "Saltarello" übertitelten Werke sind sowohl im Aufbau als auch in deren Melodieführung eingängig und daher leichter verständlich als die "istanpitta". Letztere geben am meisten Rätsel auf; schon durch ihre Länge, die an Sufi-Musik erinnert, heben sie sich von den anderen Kompositionen ab. Weitläufige improvisatorische Umspielungen der Melodielinien mit Tonumfängen über zwei Oktaven und oft auftretende Quint- und Quartsprünge finden sich als musikalisches Erbe in der instrumentalen Musizierpraxis, die von der arabischen Kultur geprägt war. Es lassen sich auch in deren Melodieführung oftmals eindeutige Arabismen erkennen, wie sie in maghrebinischer Musik und der des Vorderen Orients zu finden sind. Werden Instrumentalstücke normalerweise durch ihre vokalen Vorbilder betitelt, so findet man in dieser Sammlung erstmalig in der Musikgeschichte Titel, die programmatisch wirken: "Chominciamento di gioia" (Anbeginn der Freude), "Belicha" (Die Kriegerische), "Tre Fontane" (Drei Quellen).

Vielleicht waren es niedergeschriebene Improvisationen - quasi Lehrbeispiele, deren Ausgangsmelodien nicht mehr erhalten sind, oder aber sogar das Gegenteil; Musik, die auf welchen Wegen auch immer nach Italien kam und so fremdartig war, daß man es als notwendig erachtete, sie aufzuschreiben.

Völlig anders präsentieren sich die zwischen 1400 und 1420 kopierten ausschließlich instrumentalen Kompositionen aus dem "Codex Faenza". Ein anonymes Musiker hielt darin die Praxis des Diminuierens fest und intabulierte Vokalsätze, d.h. er richtete die Kompositionen für sein Instrument ein. Der "Ténor" der Vorlage wird unverzerrt als Basis übernommen, einerseits da er die tiefste Stimme ist und andererseits die Hauptstimme darstellt: der "Diskantus", die oberste Melodiestimme, wird darüber frei verzerrt, wobei die Töne der Originalstimme immer in den Ornamenten enthalten sind. Der Codex beinhaltet Intabulaturen diminuerter Versionen italienischer und französischer weltlicher Vokalwerke des 14. Jhdts. sowie liturgische cantus-firmus-Sätze. Unter den Komponisten der Vorlagen findet man u.a. Guillaume de Machaut, Jacopo da Bologna und Francesco Landini.

Diese Vermischung kultureller Einflüsse ist nicht verwunderlich, da, wie schon anfangs erwähnt, die höfische Kultur Italiens zu Beginn des 15. Jahrhunderts stark französisch orientiert. Die kleine Gruppe der in Oberitalien wirkenden Komponisten erweiterte die ausgehende Trecentokunst durch die Mittel der modischen und kompositorisch sehr anspruchsvollen Chansons der französischen "Ars Subtilior", jener avantgardistische Musikströmung, die im Frankreich des späten 14. Jhdts. aufkam und die mit den Attributen "elitär, maniert, vergeistigt und daher emotionslos" behaftet ist, aber scheinbar doch so wichtig im Modebewußtsein war, daß sich zahlreiche Handschriften an den berühmtesten Höfen, wie Mailand, Pavia oder Avignon, finden. Der Hof der Visconti in Pavia war am Ende des 14. Jhdts. Schauplatz weitreichender kultureller Begegnungen sowie Stätte eingehender musikalischer und literarischer



Forschung, nannte er doch die vielbeneidete Bibliothek mir mehr als 1000 Bänden Kopien der berühmtesten Traktate über toskanische Dichtung sein eigen.

Wie in Italien so fand auch im Herzen des heutigen Frankreich, in Paris, die "Ars Subtilior" zu ihrem Höhepunkt. Zu einem ihrer exzentrischsten Vertreter zählte Solage, der den "Fumeurs" angehörte, einem mysteriösen Avantgardezirkel Frankreichs, angeführt vom Dichter Eustache Deschamps. Sein exzessiv chromatisches Rondeau "Fumeux fume", in der harmonischen Abfolge seiner Zeit um Jahrhunderte voraus, weist alle Charakteristika dieser speziellen Kunstrichtung auf und lässt Spekulationen, in welchem rau(s)chigen Zustand philosophiert und komponiert wurde, freien Raum. Die harmonikale Ebene in diesem Werk ist einer ständigen Verwandlung unterlegen, durchwandert sie, in dieser Zeit höchst unüblich, mehrere Tonarten. Viele Vertreter der "Ars subtilior" beschäftigten sich mit antiken Texten. Einige geben ganz konkrete Verweise auf die Metamorphosen von Ovid, wie z.B. "Phiton, Phiton", das von jener Schlange handelt, die schon "von Ovid gut beschrieben".

Michael Posch

